البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش

د. عاطف أبو حمادة*

*أستاذ مساعد/ مشرف أكاديمي متفرغ/ منطقة غزة التعليمية/ جامعة القدس المفتوحة.

ملخص:

تسعى الدراسة للإجابة على التساؤلات التي يمكن إثارتها حول جدارية محمود درويش من جهة الإيقاع. وقد توقفت الدراسة عند المكونات الإيقاعية في الجدارية مبينةً الآليات التي استخدمها درويش في تشكيل البنية الإيقاعية الخاصة في الجدارية مثل (الإيقاع الصوتي، وإيقاع التكرار، والجناس، والتوازي، والوزن والقافية ...) .

كما وقفت الدراسة على الروابط الإيقاعية وهي (التدوير، والتكرار، والضمائر) ، وكذلك على الضوابط الإيقاعية (كالتقديم والتأخير، والسكتات المتنوعة، وحروف المعاني، والتنوع الأسلوبي) التي وظفها الشاعر في بناء نص شعري متماسك ومميز.

Abstract:

This study aims at explaining some questions that could be raised about the rhythmic structure of Mahmoud Darwish's Jedaria.

The study pointed to the rhythmic components of this long poem clarifying the new techniques used by Darwish in forming the rhythmic structure of the poem such as acoustic rhythm, repetitive rhythm, parallelism and alliteration.

The study also pointed to the rhythmic tools and limits that the poet implemented to produce coherent and unique poetical structure.

مقدمة:

الإيقاع هو سرّ الحياة، فما من شيء في هذا الوجود إلا ويمتلك إيقاعاً خاصاً، ويسهم في تشكيل إيقاع أكبر ينتظم مع ما حوله في دوائر تتسع شيئاً فشيئاً حتى تشكل نظام الكون وإيقاعه الخاص.

وأهم ما يميز الإيقاع أنه غير ثابت، فهو متغير بتغير طبيعة العلاقات بين الأشياء التي تشكل الإيقاع وتفرض ملامحه ومواصفاته من حيث السرعة والبطء أو الهدوء والصخب. وقد ينبثق الإيقاع المتنوع من نبضات قلب الإنسان، ثم يتسع ليشمل عصراً بأكمله، فيوصف ذلك العصر بأنه ذو إيقاع سريع أو بطيء. مما يؤكد أن الإيقاع ذو مفهوم مرن قابلٍ للتمدد والانكماش وغير قابل للتحديد الدقيق، لأنه في كل حالة يتشكل بطريقة خاصة. وهو يتجاوز حدود الواقع ويسري في عالم الفنون فيشكل سرها، فيتجلى في الشعر انسجاماً بين الأصوات يحول المفردات من كائنات جامدة ذات دلالات محدودة إلى كائنات حية متألقةٍ تستطيع التوغل في أعماق النفس الإنسانية، والكشف عن مكنونات الروح وخبايا الذاكرة. فهو «يتجاوز المظاهر الخارجية إلى الأسرار التي تصل بين النفس والكلمة» [١] فهو ليس طائراً يمكن الإصغاء إلى تغريده، أو وردة يمكن الاستمتاع بعطرها، وهو كذلك ليس فراشة يمكن التغني بجمالها، ولكنه السحر الخفي الذي يجمع بين هذه الأشياء، ويخلع عليها إيقاعها الخاص الذي يقوم على «التواتر المتتابع بين حالتين متباينتين: الصوت والصمت، النور والظلام، الحركة والسكون، الإسراع والإبطاء ... وهو العلاقة بين الجزء والجزء الآخر.» [٢] في مساحة المشهد.

أما في الشعر فهو «التلوين الصوتي الصادر من الألفاظ المستعملة ذاتها وهو أيضاً يصدر عن الموضوع» [٣] ربما يكون ذلك هو السبب في ما حظي به الشعر من مكانة عالية في الثقافة العربية بالمقارنة مع فنون القول الأخرى، فالتفوق الإيقاعي الذي يتميز به الشعر على غيره من الفنون القولية جعل منه ديوان العرب، في إشارة غير معلنةٍ إلى الأهمية القصوى للإيقاع في الشعر العربي.

فإن كان بعض النقاد ذهب إلى أن البنية الإيقاعية بنية مكملة للبنية الفكرية في القصيدة، فان ما ذهبوا إليه لا يقوى على الثبات أمام الأهمية البالغة للبنية الإيقاعية في القصيدة وتفوقها على غيرها من البنى. فأول ما يتشكل من القصيدة ويقودها إلى الاكتمال

هو الإيقاع كما يقول محمود درويش: «**الإيقاع هو الذي يقودني إلى الكتابة، وإذا لم يكن هناك من إيقاع، ومهما كان عندي أفكار أو حدوس وصور، فهي ما لم تتحول ذبذبات موسيقية لا أستطيع أن أكتب، إنني أبدأ من اللحظة الموسيقية** » [٤] فالإيقاع على قدر كبير من الأهمية لأنه «يعوض ما يكون من نقص في اللغات» [٥] حسب مالارميه. ويؤدي دوراً أساسياً في تشكيل لغة القصيدة ومحتواها.

لذلك ذهب فريق كبير من الشعراء والنقاد إلى أن الإيقاع يميز الشعر من النثر، وعياً بما للإيقاع من هيمنة واضحة على لغة الشعر في مستوياتها المختلفة، تتجلى في بنى متعددة تتفاوت أدوارها في تكوين القصيدة، لأنه ينطلق من أدق المكونات (الصوت) وصولاً إلى أكثرها اتساعاً (اللغة ومضامينها) ، مما يؤكد لغة الشعر من غيرها من اللغات وامتلاكها لطاقاتٍ إيحائية عظيمة تجمع بين السحر والألق في التعبير عن عواطف الإنسان وانفعالاته وهمومه وقضاياه.

من هنا جاءت المكانة التي يحتلها الشعر والشعراء في الثقافات الإنسانية التي أنزلت الشعر منزلة عالية بحفظه وتخليده على مرّ العصور، لأن فيه انعكاساً لروحها وطموحها منذ أن بشر الأقدمون به وتبعهم المحدثون.

تتوقف الدراسة عند محمود درويش الذي حمل رسالة الشعر وحلق بها، وسوف تقتصر على واحد من دواوينه الشعرية ألا وهو الديوان الموسوم ب «**جدارية محمود درويش**» الديوان الأكثر التصاقاً بصورته وسيرته، لدراسة إحدى البنى الشعرية الهامة وهي البنية الإيقاعية في الجدارية، لما لهذه البنية من أهمية بالغة في تشكيل الفضاء الشعري الذي استوعب الصراع بين الحياة والموت بشكله الدرامي، والتوق إلى الخلود بنكهته الملحمية الموغلة في سبر أغوار النفس الإنسانية في رحلة البحث عن عشبة الخلود عند جلجاش، أو الفن الخالد الذي دفع أو فيد إلى القول: «**وإن صدق حدس الشعراء فلسوف أخلد باقياً على مر العصور علماً خفاقاً شهيراً**» [٦] مما دفع درويش إلى القول عن هذا الديوان: « **هذه التجربة كانت لي إطاراً صالحاً للسرد أو لما يشبه السيرة الذاتية**» [٧] استطاع محمود درويش أن يقفز من خلالها عما سقط من جسده في غنائية صوفية ملحمية جعلت منه نشيداً للحياة يكشف عن تعاطفه مع الضعف الإنساني الذي دفعه إلى البحث عن مواطن القوة التي تمكنه من التغلب على الموت بوهم الخلود كما قالها أو فيد: «ولتضع الأقدار – ما شاءت – خاتمة لحياتي فهي لا تملك إلا جسدي، أما أنبل ما في ذاتي فسينطلق خالداً فوق مسرى النجوم والأفلاك، وسيبقى اسمي مشرقاً ما بقي الدهر» [٨] وأنبل ما فيه الشعر

يستجير به درويش في منازلته للموت فيقول: (٩)

هزمتك يا موت الفنون جميعها
هزمتك يا موت الأغاني في بلاد
الرافدين مسلة المصري، مقبرة الفراعنة
النقوش على حجارة معبد هزمتك
وانتصرتْ، وأفلت من كمائنك
الخلودُ
فاصنع بنا، واصنع بنفسك ما تريدُ

البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش تفتح الباب على مصراعيه للغوص في أعماق النص وسبر أغواره وكشف خطاياه وأسراره، فالإيقاع بتشكيلاته المتداخلة يستطيع أن يمنح اللفظ في الشعر « معنى مختلفاً عن المعنى الذي يلقاه في النثر، معنى أكثر كثافة، وأكثر عمقاً، وأكثر كشفاً عن الأعماق البعيدة للإنسان» (١٠) لذلك تشبث به الشعراء على مرّ العصور مدركين أهميته في بناء القصيدة. فهذا محمود درويش يصرح بذلك قائلاً: « أنا من الشعراء الذين لا يفتخرون إلا بمدى إخلاصهم لإيقاع الشعر، إنني أحب الموسيقى في الشعر، إنني مشبع بجماليات الإيقاع في الشعر العربي، ولا أستطيع أن أعبر عن نفسي شعرياً إلا في الكتابة الشعرية الموزونة، ولكنها ليست موزونة في المعنى التقليدي. لا ... ففي داخل الوزن نستطيع أن نشتق إيقاعات جديدة، وطريقة تنفسٍ شعرية جديدة تخرج الشعر من الرتابة ومن القرقعة الخارجية» (١١) .

استطاع درويش في جداريته أن ينجز إيقاعات جديدة ذات ملامح خاصة تميزه عن غيره من الشعراء؟ فما هي أدواته لتحقيق ذلك؟ ستجيب هذه الدراسة عن هذين السؤالين بالحديث عن المكونات الإيقاعية أولاً، ثم الحديث عن روابط الإيقاع وضوابطه ثانياً.

◄ أولاً- المكونات الإيقاعية:

♦ إيقاع الأصوات:

يمكن للصوت المفرد أن يؤدي دوراً بارزاً في تشكيل بنية إيقاعية جزئية تسهم في تكوين البنية الإيقاعية الكبرى في القصيدة في حالتين: الأولى أن يتكرر هذا الصوت في مقطع معين من النص مكوناً بتكراره إيقاعاً خالصاً يعتمد على خصائص هذا الصوت وصفاته والطاقة الإيحائية لجرسه الموسيقى في المقطع الشعري الذي يتكرر فيه. أما الثانية فهي أن يتضافر الصوت مع صوت آخر أو مجموعة أخرى من الأصوات معه في

بعض الصفات والخصائص فتكون – مجتمعةً – إيقاعاً بارزاً تطرب له الأذن وتأنس له النفس، وفي كلتا الحالتين سيقوم الصوت المفرد المهيمن في ذاك الموضوع من النص بأداء دورٍ أساسي في تشكيل البنية الإيقاعية، وسيفسح المجال لغيره من الأصوات لأداء المهمة ذاتها في موضع آخر من النص، مما يؤدي في النهاية إلى تشكيل البنية الإيقاعية الصوتية الكبرى التي تقوم على التقاء مجموعات من التشكيلات المتعددة والمتداخلة التي تتغير بتغير المناخ النفسي للمبدع، والتي يعد توافق الأصوات وتباينها في أنساق متكررة من أهم مكوناتها. وقد أدرك الفيلسوف الإسلامي ابن سينا ذلك فقال: « إن الكلمة صوت بصرف النظر عن دلالتها، وأن هذا الصوت يمكن أن يكون له تأثيره كصوت، كما يدرك أن تشابه أصوات الألفاظ وانسجامها وتوافقها وتقابلها له أثره البالغ في إفادة التخييل الشعري» (١٢) فالشاعر يتوسل في « تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده بطرق من شأنها إثراء النغمة المنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الصوتي» (١٣) وهذا لا يعني أن الشعرية تحصر نفسها في إطار محدد، فهي تمتلك من المرونة ما يؤهلها للتموضع في أشكال وأنساق إيقاعية متنوعة، فالشعرية « لها غوايتها الواضحة في التعامل مع المستوى الصوتي، حيث يبلغ التردد الحرفي درجة عالية من الكثافة«=» (١٤) تؤهل الصوت المتكرر منفرداً أو ضمن مجموعة مساندة من الأصوات أن يسهم في تكوين الإيقاع الصوتي بوصفه إيقاعاً جزئياً يسهم في تشكيل الإيقاع الكلي للنص، لأن التشكيل الصوتي «يمثل أهم هذه العلاقة التركيبية في تشكيل الشعر، فهو عماد الموسيقى الشعرية» (١٥) وقد تكررت هذه الظاهرة في الجدارية بكثرة. ومنها ما جاء في قوله: (١٦)

عن ظهر قلب: لم يعد متطفلاً
ومدللاً. تكفيه حبة «أسبرين» لكي
يلين ويستكين. كأنه جاري الغريب
ولستُ طوع هوائه ونسائه. فالقلب
يصدأ كالحديد، فلا يئنُّ ولا يحنّ
ولا يجنّ بأول المطر الإباحي الحنين،
ولا يرنّ كعشب آب من الجفاف.
كأنّ قلبي زاهدٌ أو زائدٌ

هنا تصل المأساة الدرويشية إلى قمتها حيث يعتقد أن الموت قد أصاب منه مقتلاً، لكنه سرعان ما يتسلح بالحلم ليرمم ذاته المترنحة بين أنياب المنايا فيفاجأ بأن قلبه لم يعد كسابق عهده قوياً مغامراً بل أصبح ضعيفاً لا يقوى على القيام بواجباته التي من أهمها الحنين والأنين والرنين والجنون، وهو بذلك يقترب من مصيره المحتوم.

استطاع الشاعر أن ينقل لنا حزنه عبر التكرار الكثيف لحرف النون الذي تكرر أربعاً وعشرين مرة في المقطع مكوناً جرساً حزيناً ناجماً عن خصوصية الامتداد النغمي لهذا الحرف، وظهور النبر عليه بوضوح. فقد بدأ الشاعر المقطع هادئاً ثم راح يصعد من حزنه تصعيداً درامياً متدرجاً يتوافق مع الانتشار المتدرج لحرف النون الذي وصل إلى قمة الإحساس النفسي بالحزن والألم فراح يكثف الحضور الصوتي لحرف النون (وخاصة النون المشددة) التي تدفقت في الأسطر الأربعة الأخيرة حيث تكرر حرف النون خمس عشرة مرة كانت خمس منها مضعفة وثلاث مفردة. واثنتان ساكنتين ناجمتين عن التنوين. كل ذلك في دفقة شعرية قصيرة أشاعت أجواء الحزن والأنين التي سيطرت على الشاعر في تجربة مرضه فكشفت له مواطن الضعف الإنساني عندما وقف على حافة الموت. الحضور الكثيف لحرف النون بغنته وامتداده وملاءمته لأجواء الحزن يؤكد أهمية الصوت المكرر في تشكيل إيقاع جزئي يتوافق مع الحالة النفسية للشاعر، ويسهم في تشكيل البنية الإيقاعية الكبرى للقصيدة، ويعمق إحساس المتلقي بالحالة التي عاشها الشاعر. وفي هذا يقول ابن سينا في معرض حديثه عن أهمية النبر ووظائفه: « يُقصد به التلوين الصوتي الذي يساعد بالدرجة الأولى على إظهار الأحوال النفسانية للمتكلم» (١٧) ومن النماذج التي تؤكد الظاهرة المقطع:(١٨)

فاصمد يا حصاني. لم نعد في الريح مختلفين
أنت فتوتي وأنا خيالك فانتصب
ألفا وصك البرق. حك بحافر
الشهوات أوعية الصدى. واصعد
تجدد وانتصب ألفاً، توتر يا
حصاني وانتصب ألفاً ولا تسقط

يحاول الشاعر هنا أن يستجمع قواه لرسم صورة مشرفة لذاته الثابتة على مبادئها رغم ما أصابها من مرض. مقابل الصورة المذلة للحكام الصاغرين والملوك العبيد. فيقول:(١٩)

لا أحد يقول
الآن: لا.
وأنا أنا، لا شيء آخر

ولكي يثبت الشاعر المعادلة القائمة على الاعتداد بالذات والاستهزاء بالملوك العبيد يجد نفسه بأمس الحاجة إلى ألفاظ قوية تتوافق مع حالته النفسية، فيبرز حرف الصاد بقوة بوصفه حرفاً صغيراً مستعلياً ليجسد حالة الصمود والشموخ. حيث تكرر هذا الحرف تسع مرات فأشاع أجواء الصمود والتحدي التي تشبث بها الشاعر حتى الرمق الأخير، وأشهرها أسلحة في وجه أعدائه والمتخاذلين من أمته. وقد توافق ذلك مع الدعوات المتكررة للصمود التي عبر عنها الشاعر بأفعاله الأمر التي تكررت تسع مرات أيضاً لتكرس حالة التحدي التي سيطرت على الشاعر، فقد تضافر الصوت مع التركيب في التعبير عن الحالة النفسية للشاعر المتمسك بحقه، المتحدي لعدده.

وقد تدرج حرف الصاد في حضوره، إذ ورد مرتين في مطلع المقطع في حركة إيقاعية تمهيدية يمكن أن نطلق عليها (الاغتراس الإيقاعي) ، ثم خفت هذا الحضور في السطرين التاليين وعاد إلى البروز بقوة في السطر الرابع، تلاه خفوت في السطر الخامس ليعود بقوة في نهاية المقطع. مؤكداً حالة الصمود التي عاشها الشاعر.

أما النوع الثاني من أنواع التكرار الصوتي فهو الصوت المتضافر مع صوت آخر أو مع مجموعة من الأصوات المساندة التي يشكل اجتماعها في موضع معين إيقاعاً قوياً يسيطر على موضع حضورها كما في قول الشاعر: (٢٠)

ميم / المتيم والميتم والمتمم ما مضى
حاء / الحديقة والحبيبة، حيرتان وحسرتان
ميم / المغامر والمعمد المستعد لموته
الموعود منفياً، مريض المشتهى
واو / الوداع، الوردةُ الوسطى
ولاءٌ للولادة أينما وجدت، ووعد الوالدين
دال / الدليل، الدرب، دمعةٌ
دارة درست، ودوريٌّ يدللني ويدميني

يقتنص الشاعر اللحظة الشعرية المفعمة بالعاطفة الجياشة معلناً إعلاءه لمكانة الصوت الذي سيضمن له الخلود، كما يعلن تمسكه بحقه الإنساني في هذا الوجود، وأنه لن يفرط بشيء منه مهما صغر. وفي غمرة هذا التدفق العاطفي، والإحساس الوجودي يلتفت الشاعر إلى اسمه (محمود) الذي سوف يخلد وإن غاب الجسد، فيعيد ترتيبه بشكل جديد (الشكل الرأسي) في إشارة إلى التجذر والخلود في الوجود، ويتوافق مع ذلك الشعور تكرار

الأصوات المكونة للاسم، واطالة السطر الشعري للوصول إلى تثبيت الإيقاع الذي يتفق مع الرغبة في التجذر في الوجود (الخلود) ، فقد استطاع الشاعر أن يحول اسمه الشخصي إلى طاقة إيقاعية هائلة عن طريق (الاغتراس الإيقاعي) ، حيث جاء باسمه (محمود) ليزرعه في أسماعنا وأذهاننا، ثم راح يُقَطِّع هذا الاسم إلى حروف تتكرر كأنها الغرسة، أو الحبة التي أنبتت حشداً من السنابل. تحقق له ذلك من خلال حشد أكبر عدد من الدوال المشتملة على حروف اسمه، حيث حشد خمساً وعشرين ميماً على شكل موجتين متلاحقتين يردف الموجة الأولى منها حرف الحاء الذي تكرر خمس مرات في سطر واحد، أما الموجة الثانية فيردفها الحضور الكثيف لحرف الواو الذي تكرر إحدى عشرة مرةً مشكلاً موجة صوتية قوية الحضور. أما الموجة الصوتية الأخيرة في المقطع فكانت لحرف الدال الذي تكرر تسع مرات مقروناً بحرف الراء الذي تكرر أربع مرات.

هذا الحضور الصوتي الكثيف لحروف اسمه الخمسة يؤكد حضوره القوي الذي سيظل خالداً وإن ملأته أسباب الرحيل. فهي صرخة أطلقها الشاعر في وجه العدو الذي اغتصب وطنه، وفي وجه الموت الذي يسعى لاغتصاب جسده آملاً أن يحقق النصر على هذين الخصمين.

- **إيقاع التكرار:**

يمكن التكرار بوصفه إلحاحاً « على جهة مهمة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها» [٢١] أن يتشكل بطرق متعددة، فقد يقع في اللفظ المفرد أو في الجملة، أو في المقطع الشعري القصير وكذلك الطويل. وهو في هذه الأشكال المختلفة يجسد التكرار على المستوى الصوتي الذي «يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة» [٢٢] كما يمكن للتكرار أن يتحقق على المستوى الصرفي، ويكون ذلك بتكرار صيغة صرفية معينة في أحد مقاطع النص فتضفي عليه إيقاعاً خفياً من هذه الجهة.

والتكرار بأشكاله المختلفة عبارة عن وسيلة لغوية يستخدمها الشاعر للتعبير عن أحاسيسه، وعلى الشاعر أن يفيد من هذه الوسيلة في بناء نصه الشعري ذي البنية الإيقاعية الخاصة، لأن بمقدوره من خلالها أن يشد أنظارنا للتركيز في اتجاه معين، وأن يطرب آذاننا بالإيقاع الناجم عن التكرار الذي يتحول إلى طاقة إيقاعية دلالية نفسية إذا أحسن الشاعر توظيفه.

وهو لذلك ليس مجرد « ترديد لكلمة معينة أو لعبارة ما، وإنما هو وسيلة لغوية تنبض بإحساس الشاعر وعاطفته بحيث يمكن القول: إن التكرار يرتبط تعبيرياً بالحالة الشعورية

الملحة على الشاعر» [٢٣] لذلك يجب أن يكون اللفظ المكرر أو العبارة أو المقطع المكرر « وثيق الارتباط بالمعنى العام .» [٢٤] للنص، لأنها سوف تشكل «لوازم موسيقية ونغمات أساسية تخلق جواً نغمياً ممتعاً» [٢٥] يعمق الإحساس بتنامي النص وسيره باتجاه مركز الإحساس الذي يبعث الترددات الإيقاعية المناسبة. ويسهم في «تعمق إحساس المتلقي بالحالة، وفي خلق بنية إيقاعية منتظمة في الخطاب» [٢٦] .

مما سبق نستطيع أن نتبين الدور الكبير الذي يمكن أن يسهم به التكرار في تشكيل البنية الإيقاعية لقصيدة التفعيلة بصفة عامة، والجدارية بصفة خاصة، حيث أكثر محمود درويش من التكرار بأشكاله المختلفة في محاولة لتعميق حالة التحدي التي عاشها تجاه الموت. وقد استطاع الشاعر أن يوظف مظاهر التكرار المتنوعة لتحقيق أغراض جمالية متعددة على المستوى الدلالي والنفسي والإيقاعي. فجاءت لتأكيد المعنى وتقويمه وتعميق الإحساس في إطار إيقاعي. ومن مظاهر التكرار ما جاء في قوله: [٢٧]

لا شيء يبقى على حاله
للولادة وقت
وللموت وقت
للصمت وقت
وللنطق وقت
وللحرب وقت
وللصلح وقت
وللوقت وقت
ولا شيء يبقى على
حاله...

يستطيع المتلقي أن يقف على نوعين من التكرار في المقطع الشعري، الأول هو تكرار الجملة الذي يمثله تكرار جملة «لا شيء يبقى على حاله» في بداية المقطع وفي نهايته، بتغيير طفيف هو إضافة واو العطف للجملة الثانية التي لم يتغير فيها شيء على الرغم من هذا التغير. والشاعر بهذا التكرار إنما يؤكد حالة التحول في الأشياء حتى التي يعتقد الناس أنها لا تتحول. وهو بذلك يمهد لقبوله فكرة الموت على المستوى الجسدي.

أما النوع الثاني من التكرار في المقطع تكرار اللفظ المفرد «وقت» الذي تكرر ثمان مراتٍ ليحدث تراسلاً دلالياً مع التكرار الأول، فيؤكد حالة التحول في الأشياء التي يتكفل

بها الوقت بوضع نهاية لكل شيء حتى الوقت ذاته في إشارة إلى قوله تعالى: ﴿كل من عليها فانٍ. ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام﴾ (٢٨) وهو بتكراره في نهايات الأسطر الشعرية إنما يعمق إحساسنا بأهميته وخطورته، فهو سرّ الوجود والخلود، وعبره تتكون الأشياء وتولد ثم تموت . فهو الولادة وهو الموت وهو لكل شيء حد حتى ذاته، ونظراً لأهمية الوقت فان الشاعر يمضي في تعميق إحساسه به عبر مكرورة لفظية أخرى هي قوله: (٢٩)

باطل ، باطل الأباطيل ... باطلْ
كل شيء على البسيطة زائلْ

التي تؤكد فناء المخلوقات وزوالها بفعل الوقت كما أشار لبيد الشاعر المخصوم عندما قال: (٣٠)

ألا كل شيء ما خلا الله باطل	وكل نعيم لا محالة زائل
وكل أناس سوف تدخل بينهم	دويهية تصفرمنهاالأنامل

وهو بذلك التكرار إنما يشكل إيقاعاً خاصاً في المقطع الشعري يفلت فيه من عيب الايطاء معتمداً على تقنيتين هما: التدوير، والتنويع في الوزن، حيث إن المقطع ليس من البحر الكامل الذي جاء معظم الديوان عليه، وانما هو من البحر المتدارك. مما يؤكد أن محمود درويش مولع بالإيقاع. ومن المكرورات التي وردت في الجدارية ما يأتي:

« سأصير يوماً ما أريد »
« أيها الموت انتظرني »
« مثلما سار المسيح على البحيرة »
« أنا لست لي »
كأن شيئاً لم يكن »
« أنا من يحدث نفسه »

وهناك تكرار آخر يتردد بكثرة في الجدارية هو تكرار المقطع الشعري سواء أكان قصيراً أم طويلاً. كما في قوله: (٣١)

هذا هو اسمك
قالت امرأة
وغابت في الممر اللولبي

لقد تكرر المقطع في موضعين، وهو من المقاطع الكثيرة التي تكررت في ثنايا القصيدة فشكلت بتكرارها لوازم إيقاعية تضطلع بوظيفة الربط بين مكونات النص المختلفة. أما

المقاطع الشعرية الطويلة التي تكررت فهي قليلة. وقد كان أطولها قوله: [٣٢]

مثلما سار المسيح على البحيرة
سرت في رؤياي. لكني نزلت عن
الصليب لأنني أخشى العلو، ولا
أبشر بالقيامة. لم أغير غير
إيقاعي لأسمع صوت قلبي واضحاً
للملحميين النسور ولي أنا: طوق
الحمامة، نجمةٌ مهجورةٌ فوق السطوح
وشارع متعرج يفضي إلى ميناء
عكا – ليس أكثر أو أقل –

ورد المقطع في موضعين الأول في الصفحة المشار إليها (٩٢) والثاني في صفحة (١٠٠، ١٠١) ولم يكن متطابقاً في المرتين، إذ هناك تغيرات طفيفة أصابته فحققت له صفة النجاح والإدهاش كما تقول نازك الملائكة: « وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر» [٣٣] وقد جاء تكرار هذا المقطع الطويل ليؤكد لنا الشاعر بلوغه مرحلة الاحتضار التي رفض الوصول إلى منتهاها بتغييره إيقاع قلبه الذي أوشك على الصمت إلى إيقاع سريع يتناسب مع إيقاع المقطع الذي جاء على المتدارك في إشارة إلى العودة إلى الحياة والتمسك بتفاصيلها البسيطة وتفضيلها على الموت ومغرياته. حيث أدت الطاقة الإيقاعية لصوتي السين والعين، والمزاوجة بين الميم والنون دوراً بارزاً في إثراء الإيقاع.

أما التكرار الصرفي فيمكن النظر إليه على أنه عنصر من عناصر الإيقاع منحه الشاعر اهتماماً خاصاً، ويتحقق هذا النوع من التكرار بتردد الصيغة الصرفية وانتشارها انتشاراً كثيفاً متقارباً في موضع معين من القصيدة يجعل من إيقاعها إيقاعاً سائداً في ذلك المقطع الشعري من جهة التكرار أولاً، ومن جهة التقائها مع التفاعيل العروضية أحياناً من جهة ثانية. كما هو الحال مع صيغة اسم الفاعل من الفعل الثلاثي (فاعل) وصيغة المبالغة التي على وزن (فعول) أو (فعيل) التي أصبحت جزءاً من الوعي الإيقاعي العربي قديماً وحديثاً. أفاد درويش في الجدارية من الطاقة الإيقاعية في مواضع متعددة ، منها: [٣٤]

جالس مثل تاج الغبار
على مقعدي
باطلٌ، باطلُ الأباطيل ... باطلْ
كلّ شيء على البسيطة زائلْ

تكررت صيغة (فاعل) الدالة على اسم الفاعل في المقطع القصير خمس مراتٍ أي ثلث عدد مفردات المقطع التي بلغ عددها خمس عشرة مفردة. مما يعني التقارب والالتصاق بين مفردات الصيغة، وسيطرة إيقاعها الخاص على المقطع الشعري الذي قاد القصيدة إلى التحوّل من البحر الكامل إلى البحر المتدارك. الأمر الذي يؤكد مرونة الإيقاع وقابليته للتحول انسجاماً مع الحالة النفسية للشاعر، وتناغماً مع الدلالة، والقدرة الفذة للشاعر على المزاوجة بين اللغة والإيقاع، واجتراح ظواهر إيقاعية جديدة.

ومن الصيغ الصرفية ذات الحضور الكثيف في الجدارية صيغة (فعيل) الواردة في قوله: (٣٥)

وأنا الغريبُ. تعبت من «درب الحليب»
إلى الحبيب. تعبت من صفتي

كرر الشاعر صيغة (فعيل) ثلاث مرات في جملتين قصيرتين، مما جعل نغمة الصيغة الصرفية الطاغية (فعيل) تذوب في التفعيلة العروضية (متفاعلن) فتصبح جزءاً منها هو الوتد المجموع مضافاً إليه السبب (علن فا) دون إحساس منا بوجود ما يعيق هذا الاندماج والتماهي بين الوزن الصرفي من جهة والوزن العروضي من جهة ثانية. ومما زاد من الوتيرة الإيقاعية في هذا المقطع التصاق الدوال المتعادلة صوتياً في الصيغة الصرفية، أو اقترابها. لأن «المباعدة بين الدالين تضعف من الناتج الإيقاعي أو تلغيه.» (٣٦)

- **إيقاع الجناس**:

لفت الجناس أنظار البلاغيين والشعراء العرب، بوصفه ظاهرة ايقاعية بلاغية، منذ القدم وقد عرفه البلاغيون على أنه «تشابه لفظين في النطق، أو تقاربهما في اللفظ واختلافهما في المعنى. وتجيء للتوكيد أو الوصول إلى معنى مزدوج. ويُستخدم لتحسين الأسلوب.» (٣٧) ويمكن للجناس بوصفه مكوناً إيقاعياً جزئياً مكتنزاً بالنغم أن يؤدي دوراً في تشكيل البنية الإيقاعية الكلية للقصيدة. كما يستطيع أن يفرض نفسه على الوزن العروضي للقصيدة لينتزع بعض خصوصياته على مستوى الحركات والسكنات التي تتحول عروضياً إلى زحافات أو علل تؤثر في بنية الإيقاع بإكسابها شيئاً من المرونة في مواضع وجودها.

وإذ استطاع الشعر العربي القديم أن يفيد من أشكال الجناس المختلفة إلى أبعد مدى على يد أبي تمام وأتباعه، فإنه وقع في منزلقات عديدة نتيجة خضوعه لبريق ألوان البديع العربي وعلى رأسها الجناس. فاستخدام المكونات الإيقاعية في الشعر إن لم يكن مقروناً بحذر الشاعر من الوقوع في مخاطرها، فانه سيكون محفوفاً بخطر الوقوع فيها لا محالة. وعندئذٍ سيغرق النص في قرقعات وجعجعة لا طائل من ورائها، لذا فان كثيراً من الشعراء

يحاولون الابتعاد عن هذه الأدوات مدركين مخاطرها التي أودى بريقها بعصر أدبي بأكمله إلى الانزلاق في براثنها.

الشاعر الحاذق لا خوف عليه، فهو يستطيع الإفادة منها كلما أُتيحت له الفرصة، دون أن يمنحها سلطة التحكم في النص الشعري وتوجيهه الوجهة التي لا يريدها الشاعر. وقد استطاع درويش الإفادة من الظاهرة الإيقاعية إفادة عظيمةً، حيث شكل الجناس بأشكاله المختلفة حضوراً قوياً لبنية من البنى الأساسية التي ساهمت في تشكيل البنية الإيقاعية الكبرى للجدارية.

ومن تجلياته فيها ما ورد في قوله: [٣٨]

أنا من هناك. «هنا» ي يقفز
من خطاي إلى مخيلتي ...
أنا من كنت أو سأكون
يصنعني ويصرعني الفضاء اللانهائيُ
المديدُ

المقطع الشعري القصير يجعل القارئ يضع يده على ثنائيات جناسية متعددة ومتنوعة، أكثرها وضوحاً هو الجناس الناقص بين الفعلين (يصنعني، يصرعني) . والجناس الاشتقاقي بين الفعلين الناقصين (كنت، سأكون) والجناس التصحيفي بين (هناك، هناي). وهي جميعاً ثنائيات تؤدي الى وجود وظيفة إيقاعية جمالية تنتج عن التشابه الكبير في البنية الصوتية المتمثلة في عدد الحروف، ونوعها، وترتيبها، وحركاتها، وعن التعادل الوزني من الناحية الصرفية. مما يجعل الكلمات أكثر بروزاً وإشعاعاً من غيرها في النص.

كما استطاع درويش أن يستغل الطاقات الإيقاعية الكبيرة التي تتمتع بها بعض حروف المعاني كالحرف (لا) الذي يمتلك تنوعاً كبيراً من حيث دلالاته المتعددة (نافية للجنس، مشبهة بليس، نافية، ناهية، عاطفة، حرف جواب، حرف توكيد) ومن المواضيع التي ازدحمت بالحرف (لا) ذي الدلالات المتعددة قوله: [٣٩]

لا أحدٌ يقول
الآن: لا
وأنا أنا، لا شيءَ آخر

وقوله: [٤٠]

لا شيءَ يوجعني على باب القيامة
لا الزمانُ ولا العواطف. لا

يتضح من هذين المقطعين القصيرين أن الشاعر استخدم الحرف (لا) بوصفه مكوناً موسيقياً إيقاعياً على مستوى السلم الموسيقى، وعلى مستوى العروض الخليلي والتنعيمي استخداماً رائعاً حيث أفاد من طاقته الإيقاعية، دون أن يقع في منزلق التكرار الدلالي للحرف الذي جاء بدلالات متعددة.

وما فعله مع الحرف سيقوم بفعله مع الجملة، حيث يأتي بالجملة ذات المفردات المتكررة والمتماثلة، ثم يعيد ترتيبها بطريقة مختلفةٍ، وهو ما يمكن أن نطلق عليه جناس الجملة. كما في قوله: [٤١]

لم يبلغ الحكماء غربتهم

كما لم يبلغ الغرباء حكمتهم

النمط التركيبي الثنائي يستطيع أن ينجز إيقاعاً شعرياً واضحاً، إذ حشد الشاعر مكونات إيقاعية متعددة على مستوى تكرار الصوت واللفظ والنسق والقافية مع اختلاف دلالي واضح. مما يدفع الى إدراج هذا النوع من التجانس التركيبي ضمن الحدود الإيقاعية لبنية الجناس القائمة على التماثل أو التقارب اللفظي والاختلاف الدلالي. ربما يكون هذا المكون الإيقاعي الذي أثرى به الشاعر ظاهرة الجناس أحد الأدوات الإيقاعية الجديدة التي أشار إليها درويش في قوله: « ففي داخل الوزن نستطيع أن نشتق إيقاعات جديدة وطريقة تنفس شعرية جديدة تخرج الشعر من الرتابة ومن القرقعة الخارجية.» [٤٢]

- **إيقاع التوازي**:

الشعر الموزون شكل من أشكال الخطاب يفرض شروطه على اللغة، ولا يقبل اللغة خارج الشروط التي تضفي عليها سحراً وجمالاً يجعلانها تلامس شغاف القلوب إذا تواشجت مع البنى الشعرية الأخرى. من بين هذه الشروط شرط التوازي وهو «بنية لغوية ثنائية تقوم على التماثل» [٤٣] أو هو « عبارة عن تأليف ثنائي يقوم على التماثل الذي لا يعني التطابق» [٤٤] . بعبارة أخرى هو تأليف لغوي يقوم على تماثل بنيوي غير دلالي في موضع معين من النص مرتكز على التعادل في البنية وترتيبها.

وقد أشار إلى ذلك ابن سينا عندما تحدث عما يُقَرِّب لغة النثر من لغة الشعر فقال: « وللعرب أحكام أخرى في جعل النثر قريباً من النظم، وهو خمسة أحوال. أحدها معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول والقصر، والثاني معادلة ما بينهما في عدد الألفاظ المفردة، والثالث معادلة ما بين الألفاظ والحروف، والرابع: أن يناسب بين المقاطع الممدودة والمقصورة، والخامس: أن يجعل المقاطع متشابهة.» [٤٥]

يتضح من كلام ابن سينا أن المعادلة بين الجمل المستخدمة في الأمور الخمسة المذكورة تقرب النثر من الشعر، وهي أمور تقوم على المشابهة والتماثل، ولا تعني التطابق.

فما دامت هذه الأمور تقرب لغة النثر من لغة الشعر فمن باب أولى أن تتوفر في لغة الشعر. وبهذا يكون ابن سينا قد تنبه لظاهرة التوازي (المعادلة) في لغة النثر ولغة الشعر مبكراً، وإن لم يسمها بهذا الاسم.

وقد وردت هذه الظاهرة بكثرة في لغة العرب شعرها ونثرها، وتعامل معها البلاغيون والمفسرون والفلاسفة تحت مسميات عديدة. أي أن الظاهرة ليست جديدة، وانما الجديد المصطلح الدقيق الذي أطلق عليها فوضع حدوداً واضحة لها تميزها من غيرها من الظواهر الأسلوبية.

والحديث عن التوازي في الجدارية سيواجه بسيل من التوازيات يكاد يستعصي على الحصر. فهي ظاهرة متفشية في الجدارية، وتتشكل بأشكال متعددة تتراوح بين التوافق والتعارض، مما يؤهلها لأداء دور إيقاعي دلالي كبير في تكوين النص. ومن تجليات الظاهرة في الجدارية ما جاء في قوله: (٤٦)

أنت حقيقتي وأنا سؤالك
لم نرث شيئاً سوى اسمينا
وأنت حديقتي وأنا ظلالك

حاول محمود درويش في المقطع أن يقيم بنية التوازي المنفصل، فأتى بتركيبين لغويين متعادلين من حيث التركيب، إذ كل واحد منهما يتكون من جملتين اسميتين معطوفتين. وقد اتفق التركيبان في مكونات الجملتين فتشابها في المبتدأين واختلفا في الخبرين، مع تغيير طفيف أصاب التركيب الثاني بدخول واو العطف عليه. مما حقق لهذا التركيب اللغوي خاصية التشابه وخاصية الاختلاف معاً، مما أدى الى وجود إيقاع هادئ ينسجم مع إحساس الشاعر بمتانة العلاقة التي تربطه بأرضه. ومن المقاطع التي حفلت بالتوازي في الجدارية قوله: (٤٧)

ولي منها: تأمل نرجسٍ في ماء صورته
ولي منها: وضوح الظلّ في المترادفات
ودقة المعنى ...
ولي منها: التشابه في كلام الأنبياء
على سطوح الليل
لي منها: حمار الحكمة المنسيُّ فوق التل
يسخر من خرافتها وواقعها
ولي منها: احتقان الرمز بالأضدادِ

أقام الشاعر بنية أكثر امتداداً للتوازي، فهي ليست ثنائية، بل متعددة الفواصل، إذ اشترك في تكوينها خمس فواصل في المقطع الشعري. وهي بنية تتكون كل فاصلة فيها من خبر شبه جملة مقدم ومبتدأ مؤخر معرفة وليس نكرة هما أساس التركيب، يتبعهما مجموعة من اللواحق المتشابهة أحياناً والمختلفة أحياناً أخرى لتحقيق المفاجأة والإدهاش وكسر الرتابة.

لذلك فان التركيز على البنية المتعادلة كان نوعاً من الإلحاح على إيقاع سيطر على الشاعر على امتداد المقطع يتوافق مع اعتزازه بقصيدته ذات الخصوبة الكبيرة التي ستمتد في الزمن لتضمن له الخلود. ومن مظاهر التوازي الثنائية ما جاء في قوله: [٤٨]

والسماء إذا انخفضت مطرتْ

والبلاد إذا ارتفعت أقفرتْ

ضمن البنية الثنائية للتوازي يأتي الشاعر بهاتين الجملتين المتتابعتين اللتين تتماثلان في التركيب تماثلاً كلياً. فكل جملة تتكون من الواو ثم المبتدأ المعرف بأل متبوعاً بالخبر الذي جاء على شكل جملة شرطية، وهما رغم التماثل التركيبي الذي يسهم في تكوين إيقاع موحد يعكس إصرار الشاعر على تحقيق النصر، يحققان تعارضاً دلالياً يصل الى التناقض، ويعكس القلق الذي يعيشه الشاعر عبر الصراع المرير الذي يخوضه ضد الموت.

- **إيقاع البياض**:

يمكن للبياض بوصفه رمزاً للصمت الذي يعد نقيضاً للصوت المتمثل في الخطوط السوداء أن يسهم في تشكيل الإيقاع النصي، لأن العلاقة المنتظمة بين الحركة والسكون أو بين الصوت والصمت أحد المكونات البارزة للإيقاع.

أفاد درويش من الظاهرة في تشكيل إيقاع الجدارية عبر التوزيع اللافت للنظر للخطوط السوداء في صفحات الديوان، فهي لم تأتِ على نمط واحد، وانما جاءت على أشكال مختلفة، فهناك صفحات تتركز الكتابة فيها في الجزء الأيمن من الصفحة وهي الأكثر انتشاراً، إلا أن هناك صفحاتٍ تنتشر فيها الكتابة على عرض الصفحة بأكملها مثل (٣٣ ، ٣٤) مما يوحي بسرعة الإيقاع وكثافته.

كما نلاحظ أن بعض الصفحات بدأت الكتابة فيها من الربع الأخير من الصفحة مثل الصفحات رقم (٤٠، ٨٥، ١٠٥) أو من الربع الثاني من أعلى مثل الصفحات (٩، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٦٥، ٦٧، ٨٠، ٩١) أي أن هناك مساحات بيضاء كبيرة متروكة، وهي مساحات تشكل فضاء من الصمت والتأمل الذي يحتاج الى إيقاع بالغ الهدوء. كما كان البياض أحياناً

يتخلل السطور السوداء مفسحاً المجال للتأمل، وكان أحياناً يأخذ أشكالاً هندسية متوازية كما في الصفحة (٣٨) حيث كان الفراغ بعد السطر الأول، وقبل السطر الأخير. المساحات البيضاء كالهدوء الذي يسبق العاصفة، فهي عادة ما تكون متبوعة بسؤال، أو بإجابة عن سؤال. فقد كان الصمت يسبق الإجابة في الصفحة (١٦) ، وكان سابقاً للسؤال في صفحة (٦٥) . التنوع في العلاقة بين الصوت والصمت على المستوى الكتابي إنما يؤكد تنوع الإيقاع الصوتي في القصيدة على مستوى القراءة والإلقاء.

وضمن هذا السياق يمكن الإشارة الى علامات الترقيم بوصفها علامات دلالية كتابية يمكن أن تلعب دوراً بارزاً على مستوى الإيقاع في الجانب القرائي، فتسهم في تشكيل البنية الإيقاعية للنص. خصوصاً إذا علمنا أن معظم العلامات يقتضي الوقف الذي من شأنه أن يتحكم في نبرات الصوت ارتفاعاً وانخفاضاً، قوة أو ضعفاً.

وقد أكثر الشاعر من علامات الحذف، والنقطة، والفاصلة، وعلامة الاستفهام، لكن الملاحظ أن الشاعر استطاع تسخير العلامات لخدمة الإيقاع النصي، فعندما يتطلب المقام إيقاعاً سريعاً قوياً كانت علامات الاستفهام تتوالى بكثرة كما في الصفحات (٢٤، ٢٨، ٨٤) وكذلك علامات الحذف كما في الصفحات (٧٥، ٨٠) . مما يؤكد أن علامات الترقيم بمقدورها أن تلعب دوراً بارزاً في تشكيل الإيقاع النصي، الى جانب الدور الذي لعبته في تدوير النص.

- **إيقاع التناص**:

النص ليس بريئاً من الذاكرة. فقد يقع الشاعر تحت سطوة مقولة معينة تجبره على الامتثال لبريقها فتتسرب الى نصه دون مقاومة أحياناً، وأحياناً أخرى يحاول الشاعر مقاومتها، فينجح في إبعادها نهائياً، أو في إحداث تغيير في بنيتها اللغوية أو الدلالية. إنها معركة. فإذا نجحت المقولة في اختراق النص فإنها غالباً ما تتعرض الى تعديلات جوهرية على مستوى الوزن. إذ يجب أن يخضعها الشاعر لوزن قصيدته لتبدو جزءاً لا يتجزأ منها ، وهنا تكمن البراعة الفنية للشاعر التي تؤهل الشاعر لتطويعها لوزنه دون إحداث تغييرات جوهرية في بنيتها ، أو إبرازها بصورة جديدة تمكنها من التغلغل في نسيج النص لتصبح جزءاً لا يتجزأ منه . وفي كلتا الحالتين ستخضع المقولة المتداخلة لعملية تحويل إيقاعي دون أن يتخلى أصلها اللغوي عن إيقاعه الخاص، مما يحدث تراسلاً إيقاعياً بين النصين القديم والجديد، هذا التراسل جدير بأن يثري الإيقاع ويكسر رتابته .كما في قوله: [٤٩]

... لا تكن فظاً غليظ

القلب!

التداخل النصي هنا واقع مع قوله تعالى: (٥٠) «لو كنت فظاً غليظ القلب لانفضوا من حولك.» صدق **الله** العظيم. أحدث الشاعر تغييراً طفيفاً في هذا الجزء من الآية الكريمة يتمثل في استبدال (لا تكن) ب (لو كنت) أي تحويل الوتد المفروق الى وتد مجموع، أو بعبارة أخرى أعاد ترتيب الحركات والسكنات في الكلمة (كنت) بتحويلها الى (تكن) وهو بهذا التغيير الطفيف يكون قد نقل الآية من وزن الى وزن آخر. لكن الوزن الأصلي للآية يظل راسخاً في أسماعنا وأذهاننا، مما يحدث التراسل الإيقاعي الذي يغنى الإيقاع النصي، ويمنع حدوث الرتابة. ومنه أيضاً قوله: (٥١)

بـاطلٌ، باطل الأباطيل ... باطلْ
كـل شـيء على البسيطة زائـلْ

ألا يذكرنا هذا المقطع القصير بقول الشاعر المخضرم لبيد بن ربيعة العامري: (٥٢)

ألا كـل شـيء مـا خـلا الله
باطل وكل نعيم لا محالة زائل.

لقد استطاع درويش أن يقدم لنا بيت لبيد بصورة جديدة تختلف اختلافاً كبيراً من حيث البنية اللغوية، والإيقاعية. فبيت لبيد من البحر الطويل، أما قول درويش فهو من البحر الخفيف. بهذا التحول يكون درويش قد أحدث تراسلاً إيقاعياً بين الوزنين يمنح نصه طاقة إيقاعية رائعة.

- **إيقاع الوزن:**

تتميز لغة الشعر عن لغة النثر بما يتحقق فيها من وزن، وقد عُرف عند الفلاسفة المسلمين أن الوزن الشعري وزن عددي أي «تعاقب الحركات والسكنات التي تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم، بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع وأزمنة النطق بها» (٥٣) أو هو كما عرض له إخوان الصفا «مراعاة نسبة المتحركات وأزمانها للسواكن وأزمانها.» (٥٤)

لذا فهو من الركائز الأساسية للغة الشعر العربي، الأمر الذي دفع درويش إلى القول: «لا أستطيع أن أعبر عن نفسي شعرياً إلا في الكتابة الشعرية الموزونة ، ولكنها ليست موزونة في المعنى التقليدي» (٥٥) من هنا يمكن القول: إن القصيدة العربية بشكليها العمودي والتفعيلي تعتمد على الوزن اعتماداً كبيراً، على الرغم من وجود اختلافات جوهرية بين الشكلين.

لذا فإن الحديث عن الوزن الشعري في الجدارية سيكون ممتعاً؛ لأن الشاعر لجأ إلى أدوات وأشكال متعددة لإكساب قصيدته صفة التجديد التي أكسبتها شرعيتها بوصفها

خروجاً على وحدة البيت الراسخة في القصيدة العمودية. فهو شاعر قد تمرس على الأشكال المختلفة التي مكنته من اختيار الإيقاع المناسب لقصيدته. وهو بذلك يكون مثل الشاعر (غيوم أبو لينير) الذي «استخدم الموازين القديمة الحديثة تاركاً لموضوعه حرية اختيار الإيقاع المناسب». (٥٦)

بدأ درويش الجدارية على البحر الكامل بوصفه أحد البحور الصافية، متبعاً نظام القصيدة التفعيلية التي تعتمد وحدة السطر الشعري بدلاً من وحدة البيت. لكنه خرج على هذا النظام السطري على امتداد قصيدته مستنداً على تقنية التدوير التي وصلت الأسطر الشعرية بعضها ببعض جاعلة منها مجموعة من الحلقات الدائرية التي يربطها خيط واحد. لذلك نجده قد تخلص من الوقفة العروضية في أغلب أسطر القصيدة، واعتمد الوقفة الدلالية والصوتية في أغلب المواضع. محطماً بذلك نظام الوقفة العروضية التي تعتمد عليه القافية في البيت والسطر الشعريين. مثل ذلك لم يمنع الجمع بين الوقفات الثلاث عنده في بعض الأسطر كما في قوله: (٥٧)

وشارعٌ يفضي الى الميناء ... /
هذا البحر لي
هذا الهواء الرطب لي

الوقفة في السطر الأول دلالية، وفي السطر الثاني دلالية عروضية صوتية، وفي السطر الثالث وقفة صوتية على حرف المد، ودلالية في نهاية الجملة، وعروضية بانتهاء التفعيلة.

ومثلها ما جاء في قوله: (٥٨)

... ويقيس أبعاد
الزمان بآلة الحرب القديمة ذاتها .../

الوقفة حققت الأغراض الثلاثة، الصوتي، والدلالي، والعروضي. وكما خرج درويش على النظام السطري لقصيدة التفعيلة، فقد خرج أيضاً على نظام وحدة البحر ووحدة التفعيلة، حيث تنقل الشاعر بين بحور عديدة في تراسل وزني يتوافق مع حالة الشاعر المشحونة بالقلق والتوتر.

بدأ الشاعر قصيدته على البحر الكامل مستخدماً التفعيلة الوحيدة لهذا البحر بصورتيها التامتين (متفاعلن، متْفاعلن) واستمر على ذلك حتى نهاية الصفحة (٢٨) حيث انتقل إلى المتقارب الذي يمكن أن يتحول الى المتدارك إذا اقتطعنا السبب الخفيف الزائد من السطر الأخير في أسطر الكامل.

ثم عاد إلى الكامل في مطلع الصفحة (٣٣) ليخرج منه مرة أخرى إلى المتقارب في مطلع الصفحة (٦٥) والذي يمكن أن يتحول إلى المتدارك لو أضيف له السبب الخفيف الزائد من السطر السابق له، ثم يعود إلى البحر الكامل مرة أخرى في مطلع الصفحة (٦٨) وبالعبارة ذاتها التي استخدمها في العودة الى البحر في المرة الأولى وهي قوله: [٥٩]

خضراء أرض قصيدتي خضراء

ويستمر على الكامل حتى نهاية الصفحة (٨٤) حيث ينتقل الى المتدارك الذي تخللته لازمة تكررت ثلاث مرات من البحر الخفيف في قوله: [٦٠]

باطلٌ باطل الأباطيل ... باطلْ
كلّ شيء على البسيطة زائل

ثم يعود إلى الكامل في مطلع الصفحة (٩٢) .

وخلال التنقل المرن بين التشكيلات المتنوعة والبحور المختلفة استطاع الشاعر أن يقضي على رتابة الوزن، ويحقق الوظيفة الجمالية للتنوع الإيقاعي الموافق لحالته. مستفيداً من المقاطع التي أخذت شكل اللوازم الإيقاعية التي ترددت بكثرة في أوائل مطالع المقاطع الشعرية، أو في أواخرها.

لذلك يمكن القول إن هذا التنقل المنظم بين بحور الشعر وأوزانه المختلفة منح القصيدة قواماً أو شكلاً أو هيكلاً خاصاً أقرب ما يكون الى شكل الموشح الذي يتشكل من مجموعة من الأقفال والأغصان ذوات الإيقاع المختلف. فالقصيدة تلتقي مع الموشح في الحركة الدورية الدائرية بين الأقفال والأغصان، وتلتقي معه أيضاً في وحدة الوزن بين المطلع والخرجة وبقية الأقفال. وتختلف عنه في اختلاف أوزان أغصانها، التي تكون موحدة في الموشح «ثم يأتي بعده ما يسمى غصناً، وهو ذو قافية مختلفة عن قافية المطلع، مع اتحاده معه في الوزن» [٦١]

الأمر قد يكون جديداً عند درويش سعى إليه في محاولته لتحطيم مقولة السطر الشعري، والاستعاضة عنه بالقصيدة الدائرية ذات القوام المميز. يقول درويش: «لا أنشر قصيدةً إلا إذا كان لها شكل أو بنية أو ما سميته قواماً» [٦٢] ويقول أيضاً: «قصيدة التفعيلة تستمد شرعيتها الإيقاعية من كونها كسراً للنظام التقليدي، ولكن عندما تقع في نظام تقليدي آخر تفقد شرعيتها. لذلك تستطيع هذه القصيدة أن تطور إيقاعها وبنيتها» [٦٣] إن التطور الذي يتحدث عنه درويش تحقق في الجدارية بالشكل الذي أشار إليه البحث فكان سبباً من أسباب شرعيتها.

♦ **إيقاع القافية:**

القافية مكون شعري إيقاعي معروف لدى جميع الأمم و« للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارها» (٦٤) كما يقول الفارابي. ويؤكد ذلك محمد غنيمي هلال بقوله: «والقافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى» (٦٥) فالإجماع على القافية قد يفوق الإجماع على الوزن لدى كثير من الثقافات لأنها مكون شعري أولاً، ومكون إيقاعي يتمتع بمرونة كبيرة ثانياً. فهي كالوزن والإيقاع تعمل على « ضمان عودة الصوت التي تمثل جوهر النظم» (٦٦) فهي تسهم في بناء النص من ناحية صوتية، ودلالية، وإيقاعية.

فهي على المستوى الصوتي تستدعي تكرار أصوات بعينها مما يُطلق عليه حروف القافية كالروى والردف والوصل ... وهو أمر جدير بأن يحقق نغمة خاصة تتكرر في مواضع القافية، وتتنوع بتنوعها. وقد لعبت القافية الأساسية في الجدارية وهي المقطع الصوتي المكون من آخر ساكنين، وما بينهما مع المتحرك الذي يسبقها في الدفقة الشعرية (/٠/٠) دوراً بارزاً في تشكيل البنية الإيقاعية للقصيدة. فحرف الروي الدال المضمومة المشبع بالواو المسبوق بالردف الذي يكون مرة واواً ومرة ياءً يحقق إيقاعاً قوياً ناجماً عن اجتماع حرفي المد في الردف والوصل إضافة الى ما يتوافر للدال من جهر وقلقلة.

ومن ألفاظ هذه القافية (وحيد، وجود، أريد، شريد، طريد، مديد، بريد، جديد، بعيد...) وقد بدأ الشاعر هذه القافية بكلمة (وحيد) وأنهاها باللفظ نفسه في الصفحة (٦٤) مما يؤكد فكرة دائرية القصيدة على مستويات عدة.

ثم إن هناك قوافٍ أخر خارجية وقوافٍ داخلية حاول الشاعر إخفاءها، لكن إيقاعها يبرزها كما هو الحال مع القافية التي يشكل التركيب (لي) الجزء الأخير منها. فقد جاءت في نهاية كثير من الأسطر في الصفحات التي تلي الصفحة (١٠٠) فأضفت على القصيدة إيقاعاً جديداً.

هذا على مستوى القوافي الممتدة، أما القوافي القصيرة المتعانقة أو المتلاحقة فهي كثيرة مثل (باطل، زائل) وغيرها. أما القوافي الداخلية المخفية فكثيرة أيضاً نذكر منها ما ورد في قوله: (٦٧)

خذي «أنا» كِ سأكمل المنفى

بما تركتْ يداكِ من الرسائل لليامِ.

أو في قوله: (٦٨)

في زمان السيف والمزمار بين
التين والصبار. كان الموت أبطأ.

حاول الشاعر إخفاء القوافي عن العين بوضعها في حشو السطر الشعري إلا أن الأذن لم تخطيء إيقاعها البارز (على المستوى الصوتي) . أما على المستوى الدلالي فالإيقاع الخاص بالقافية يقتضي استخدام ألفاظ دون غيرها للدلالة على المعنى، وهي عملية اختيار يمكن أن تنسج علاقات إيحائية بين لفظ القافية والألفاظ التي تسبقه، مما يُحمل لفظ القافية دلالات جديدة غير تلك التي عُرف بها على المستوى المعياري للغة. مثل لفظ (الحشود) صفحة (٢٣) ولفظ (الورود) صفحة (٤٥) فقد أكسبهما الموقع الذي شغلاه في القافية طاقات دلالية إضافية تتمثل في الانفتاح اللامحدود على العدد. لذلك ذهب جان كوهين الى القول: « على الرغم من أن تصريف القافية يعتمد التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعات من الأصوات المتماثلة فانه من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها. فالقافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها» (٦٩)

أما على المستوى الإيقاعي فان القوافي المتنوعة في الديوان استطاعت أن تسهم في التوزيع الإيقاعي المتوافق مع الحالة النفسية المتوترة المشحونة بالقلق الذي عاشه الشاعر في أثناء منازلته للموت والتي أوجدت لديه حالة من الصراع الدرامي الملحمي بين الحياة والموت استطاع الشاعر أن يحسمها لصالح الحياة فهو يقول في ذلك: « في جدارية كتبت عن تجربة شخصية كانت قاسية لي للذهاب في سؤال الموت منذ أقدم النصوص التي تحدثت عن الموت ومنها ملحمة جلجامش التي تحدثت أيضاً عن الخلود والحياة ... لكنني لاحظت أن القصيدة كانت مشدودة إلى سؤال الحياة أكثر من سؤال الموت . والقصيدة في الختام كانت نشيداً للحياة» (٧٠) ، وقد أفاد الشاعر في المستوى من الطاقات الإيقاعية الهائلة للغة العربية وبخاصة الصيغ الصرفية المختلفة التي تمتلك وقعاً سمعياً واحداً، والتي شكلت رافداً متدفقاً في الجدارية.

كما أعانت القافية الدالية المضمومة الشاعر على الجمع بين الفعل المضارع، والاسم المفرد، وجمع التكسير، وصيغة المبالغة، والصفة المشبهة، التي تأخذ جميعاً وقعاً سمعياً واحداً على الرغم من اختلاف أوزانها الصرفية. فقد وضعها الشاعر في نهايات الأسطر لا لتكون تفعيلة نهائية في السطر الشعري، وانما لتكون كلمة مدورة في نهاية سطر مدور

فتنقسم على تفعيلتين في سطرين متتابعين . لكن هذين الجزئين الموزعين على تفعيلتين بهذا الشكل (ب ،-) يعادلان التفعيلة (فعولن) التي تتفق مع الوزن أو الإيقاع السمعي لألفاظ القافية ذات الأوزان المختلفة صرفياً.

وقد تجلت في هذا الديوان القدرة الفائقة لمحمود درويش في هندسة القوافي وتنويعها وتداخلها بما يحقق التنوع الإيقاعي، ويكسر الرتابة الوزنية التي حطمها الموشح سابقاً. إن العبقرية اللغوية والملكة الشعرية هما من منحا صاحبهما القدرة على التغلغل في أعماق الفن بحثاً عن الفن الخالد الذي تجسد في الجدارية التي شكلت في ثرائها الجمالي والإنساني إضافة نوعية لشعر درويش.

◄ ثانياً- الروابط الإيقاعية:

إن النص الطويل بتشكيلاته الإيقاعية المتنوعة ومكوناتها المتعددة بحاجة ماسة الى ما يربط مكوناته وتشكيلاته، ويصهرها في إطار إيقاعي موحد يضفي على الديوان إيقاعه الخاص الذي يميزه عن غيره من الأعمال الشعرية. **لذلك لجأ الشاعر إلى بعض الأدوات اللغوية والفنية لتقوم بهذا الدور، أهمها:**

- **التدوير:**

أدى التدوير دوراً حاسماً في ربط الأسطر الشعرية والموجات الشعرية، مما جعل النص يأخذ شكل الكتلة الدائرية الواحدة. كما استطاعت التقنية أن تربط مكونات القصيدة بأكملها على الرغم من تنوع الأوزان والقوافي والوقفات فيها. هذا من جهة، أما من جهة ثانية فقد ساعدت على ربط المضامين والانفعالات من خلال حركة اللغة المرنة التي اعتمدت في مرونتها على التدوير بدرجة كبيرة.

- **التكرار:**

أدى التكرار دوراً بارزاً في عملية الربط الإيقاعي بين عناصر القصيدة، فالمنظومات اللغوية المكررة التي تقوم بدور اللوازم الإيقاعية في كثير من الأحيان تتموضع في مواضع مختلفة من المقاطع الشعرية، وتتوزع بطريقة تشبه فن الأرابسك (التعشيق) الأمر الذي أضفى على القصيدة تماسكاً وصلابة تجليا في قوامها الدائري، وفي التلاحم بين تفاصيلها الدقيقة.

- **الضمائر:**

استطاع الشاعر أن يحول الضمائر المختلفة في قصيدته الى أدوات ربط بين عناصرها المختلفة. وأهم الضمائر المستخدمة في النص هي مجموعة ضمائر المتكلم البارزة أو

المستترة وهي (أنا، التاء، الياء) ثم يأتي ضمير المخاطب (الكاف) الذي يعود على الشاعر أيضاً في المرتبة الثانية. وقد لعبت هذه الضمائر التي تعود على الشاعر دوراً كبيراً في جعل الشاعر يحتل النقطة المركزية في الدائرة النصية، حيث إنها انتشرت انتشاراً كثيفاً وتناوبت مشكلة وحدة واحدة تنداح في ثنايا النص فتربط بين مكوناته، وتجعل منه منظومة إيقاعية تلتف حول مركزٍ واحد.

أما الضمائر العائدة على غير الشاعر فكان أبرزها الضمير (أنت) بارزاً أو مستتراً، وكان يعود على الموت بوصفه مخاطباً خصماً يمثل الطرف الثاني من طرفي الصراع الملحمي الذي أصبح أداة اشتباك وربط إيقاعي بين المكونات المختلفة للجدارية.

ما تقدم يؤكد أن تلك المجموعة من أدوات الربط الإيقاعي، جعلت القصيدة الغنية بدلالاتها وإيقاعها عملاً فنياً متماسكاً يحظى بقوام لغوي هندسي يقوم على بعدين أساسيين هما الخيال والإيقاع.

◄ **ثالثاً- الضوابط الإيقاعية:**

استخدم الشاعر في جداريته مجموعة من الأدوات التي أدت دوراً كبيراً في ضبط الإيقاع المتنوع لهذه القصيدة الطويلة منها:

♦ **التقديم والتأخير**: تستطيع ظاهرة التقديم والتأخير بوصفها ظاهرة بلاغية ذات علاقة وطيدة بتحولات المعنى الناجمة عن تغيير ترتيب المفردات في الجملة أن تؤدي دوراً بارزاً على مستوى الربط بين الدلالة والإيقاع، فكل تغيير في ترتيب مفردات الجملة سيقود حتماً الى تغيير ثنائي على مستوى الإيقاع والدلالة. من هنا نستطيع الجزم بأن ظاهرة التقديم والتأخير ذات علاقة وثيقة بتشكيل الإيقاع وضبطه أيضاً على مستوى القصيدة. وهي تعتمد على التنوع الهائل في مفردات اللغة العربية من حيث التكوين الصوتي والمقطعي اللذين تعتمد عليهما اللغة الشعرية في تشكيل جزء كبير من إيقاعها.

♦ **السكتات المتنوعة:**

يمكن للسكتة بأنواعها المختلفة (الصوتية، الدلالية، العروضية) أن تقوم بدور فعال على مستوى ضبط العملية الإيقاعية في القصيدة. ذلك لأن الشاعر يستطيع استغلال السكتة لخلق التوازن الإيقاعي الذي يتوافق مع حالته النفسية، فان بعض الحالات الانفعالية تستدعي المقاطع القصيرة، والجمل القصيرة، فتكون السكتات بينها متقاربة، وبعض الحالات الانفعالية تتطلب الإطالة والاسترسال فتكون السكتات متباعدة.

أضف الى ذلك ما يمتلكه الشاعر من طاقات القائية للشعر تعتمد في كثير من الأحيان على استغلال الوقفة بأنواعها المختلفة في ضبط الإيقاع. الأمر الذي يؤكد أن بمقدور هذه السكتات أن تقوم بدور الضابط الإيقاعي في كثير من المواضع.

- **حروف المعاني**:

استخدم الشاعر في جداريته أغلب حروف المعاني (ل، و، ف، ب، س / من، قد، لم، ما، عن، يا، لا / الى، على، نعم، إذ) ، وبالتدقيق في هذه الحروف سنجد أنها على ثلاثة أنواع حسب تقسيم علم الأصوات الحديث. النوع الأول هو الذي يتكون من مقطع قصير قوامه صامت وحركة، ويرمز له بالرمز (ص ح) ، ومن أحرفه (ل، و، ف، ب، س) ، أما النوع الثاني فهو الذي يتكون من صامت وحركة طويلة، ويرمز له بالرمز (ص ح ح) ، ومن أحرفه (ما، يا، لا) ، أو من من صامت وحركة قصيرة وصامت آخر، ويرمز له بالرمز (ص ح ص) ، ومن حروفه (لم، قد، من، عن) .

أما النوع الثالث فهو الذي يتكون من مقطعين صوتيين، وهو نوعان الأول يتكون من مقطعين أولهما قصير والثاني طويل ويرمز (ص ح، ص ح ح) ، ومن حروفه (على، إالى) أما الثاني فيتكون من مقطعين الأول قصير (ص ح) ، والثاني طويل (ص ح ص) ، ومن أحرفه (نعم، إذن) .

وإذا عرفنا ما لهذه الحروف من مرونة في الاستخدام، وما تشتمل عليه من طاقات دلالية منزلقة ومتعددة يستطيع الشاعر الموهوب أن يستغلها كسوابق أو لواحق لغوية تؤدي وظيفة وزنية إيقاعية ودلالية أيضاً. فالكلمة التي تستعصي على وزن معين يمكن تطويعها بأحد هذه الحروف بما لا يتعارض مع الدلالة. مما يؤكد أهمية هذه الحروف في عملية الضبط الإيقاعي الناجم عن الجانب العروضي؛ لأنها تمثل الأسباب والأوتاد التي تتكون منها التفاعيل، أو المقاطع التي تتكون منها الكلمات.

- **التنوع الأسلوبي**:

استطاع الشاعر أن ينوع أسلوبه بطريقتين: الأولى هي تنوع الأسلوب من جهة حركة النص وسيره نحو نهايته، حيث استخدم الشاعر طرقاً متنوعة في التعبير عن مشاعره، فقد استخدم اللغة الوصفية الغنائية في كثير من المواضع بوصفها لغة معتدلة السرعة، كما استخدم لغة الحوار في مواضع أخرى للتعبير عن قلقه وتوتره إزاء صراعه مع الموت فجاءت لغة ذات جمل قصيرة وإيقاع سريع. كما استخدم اللغة السردية الملحمية ذات الجمل الطويل في بعض المقاطع فجاءت بطيئة في إيقاعها.

وهو في هذه الأحوال المختلفة جميعاً يصدر عن إحساس مرهف يستطيع المواءمة بين الموضوع من جهة واللغة وإيقاعاتها من جهة أخرى. أما الثانية فهي التنوع الأسلوبي أي مراعاة نوع الأسلوب من حيث الخبر والإنشاء، فقد استخدم الشاعر النوعين من الأساليب مؤكداً مقولة التوافق بين الأسلوب والمضمون مع الحالة النفسية للشاعر، وتوافق ذلك كله مع الإيقاع.

فعندما كان يستخدم الأسلوب الخبري كانت وتيرة الإيقاع تتسم بالهدوء والبطء وهو ما يتناسب مع أجواء السرد والوصف اللذين يحتاجان الى الجمل الخبرية التي تنتهي بانحدار الصوت وهدوء الإيقاع. أما عندما كان يستخدم أسلوب الأمر أو الاستفهام، فان وتيرة الإيقاع كانت تتجه نحو السرعة والصعود، وهو ما يتناسب مع أجواء الحوار الذي يحتاج الى تنوع الأسلوب، والإكثار من جمل الأمر والاستفهام ذات الإيقاع السريع في أغلب الأحيان.

وهو بذلك يكون قد نجح في التحكم بمستويات الإيقاع، فخلصها من الرتابة والقرقعة الجوفاء.

وقد خلصت الدراسة إلى أن الجدارية فتحت أفقاً أوسع لدراسة البنية الإيقاعية في الشعر العربي الحديث انطلاقاً من المزاوجة بين الآليات الحديثة والآليات القديمة في دراسة البنية الإيقاعية في القصيدة. لذا توصي الدراسة بتشجيع الباحثين والدارسين لإجراء مزيد من الدراسات حول البنية الإيقاعية في الشعر الحديث في عموم الجامعات والمعاهد المختصة.

الهوامش:

١. ادونيس، مقدمة للشعر، دار العودة، بيروت، ط ٤ ،١٩٨٣، ص٩٤.

٢. عز الدين المصري، الدراما التلفزيونية، أطروحة ماجستير، الجامعة الإسلامية ص٥٧١.

٣. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي القاهرة ١٩٩٨، ص٣٧٦.

٤. عبده وازن، دفاتر محمود درويش، لقاء صحفي، جريدة الحياة،٢٠٠٨/٨/١٠ شبكة الإنترنت.

٥. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب١٩٨٨، ص٩٩.

٦. اوفيد، مسخ الكائنات، ترجمة ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٢، ص٣٣٣.

٧. عبده وازن، مصدر سابق .

٨. اوفيد، مصدر سابق، ص٣٣٣.

٩. محمود درويش، الجدارية، دار رياض الريس، بيروت، ط ٢٠٠٠، ص٥٤ و٥٥.

١٠. سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد- بيروت، ١٩٨٦، ص١٥٣.

١١. عبده وازن، مصدر سابق.

١٢. ألفت عبد العزيز، نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص١٨٤و١٨٥.

١٣. عبد الخالق العف، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مطبوعات وزارة الثقافة – فلسطين،٢٠٠٠، ص٢٤٥.

١٤. محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٧، ص ١٦٨.

١٥. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨، ص١١٩.

١٦. محمود درويش، الجدارية، ص٧٨ و ٧٩.

١٧. الفت عبد العزيز، سابق ص ٢٦٦.

١٨. محمود درويش، الجدارية، ص ٧٦ و ٧٧.

١٩. السابق، ص٧٦ .

٢٠. السابق، ص ١٠٢و١٠٣.

٢١. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين، بيروت، ط١ ١٩٩٢، ص٢٧٦.

٢٢. السابق، ص٢٧٦.

٢٣. محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، ط٢٠٠٠، ص٣٠١.

٢٤. نازك الملائكة، سابق، ص٢٦٤.

٢٥. كمال غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر، مدبولي، القاهرة، ط ١٩٩٨، ص٢٨٨.

٢٦. مفيد نجم، محمود درويش المتحصن بالضوء، مجلة نزوى، عدد ٣٩ – ٢٤ /٧ /٢٠٠٩.

٢٧. محمود درويش، الجدارية، ص ٨٩ و ٩٠.

٢٨. القرآن الكريم، سورة الرحمن آية ٢٦ و٢٧.

٢٩. محمود درويش، الجدارية، ص ٨٨.

٣٠. لبيد بن ربيعة العامري، ديوانه، دار صادر، بيروت، د.ت، ص١٣٢.

٣١. الجدارية، ص٩.

٣٢. السابق، ص٩٢.

٣٣. نازك الملائكة، سابق، ص٢٧٠.

٣٤. الجدارية، ص ٨٦.

٣٥. السابق، ص٢٣.

٣٦. محمد عبد المطلب، سابق، ص١٧٤.

٣٧. محمد التو نجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية – بيروت – ط١٩٩٣، ص ٣٢٨.

٣٨. الجدارية، ص٤.

٣٩. السابق، ص ٧٦.

٤٠. السابق، ص١٠و١١.

٤١. السابق، ص١٧.

٤٢. عبده وازن، سابق، ح١.

٤٣. عبد الخالق العف، سابق، ص٢٧٣.

٤٤. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولى ومبارك حنون، دار توبقال المغرب، ١٩٨٨، سابق، ص ١٠٣.

٤٥. ألفت عبد العزيز، سابق، ٢٦٠.

٤٦. الجدارية، ٣٩ .

٤٧. السابق،٤١.

٤٨. السابق، ٨٨ .

٤٩. السابق، ٦٢.

٥٠. القران الكريم، آل عمران، آية ١٥٩.

٥١. الجدارية، ٨٧.

٥٢. لبيد بن ربيعة العامري – ديوانه ص ١٣٢.

٥٣. ألفت عبد العزيز، سابق، ص ٢٧٠.

٥٤. السابق، ص ٢٧٨.

٥٥. عبده وازن، سابق.

٥٦. س. أم. بورا، التجربة الخلاقة، ترجمة سلافة حجاوي، ط ٣ فلسطين، ٢٠٠٠، ص٦٦.

٥٧. الجدارية، ص١٠١.

٥٨. السابق، ٦٣.

٥٩. السابق،٣٣ و ٦٨.

٦٠. السابق.

٦١. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧، ص٤٤٤.

٦٢. عبده وازن، سابق.

٦٣. السابق، ص ٨٧.

٦٤. ألفت عبد العزيز، سابق،٢٨١.

٦٥. محمد غنيمي هلال، سابق، ٤٤٢.

٦٦. جان كوهين، سابق.

٦٧. الجدارية، ١٨.

٦٨. السابق، ١٩.

٦٩. جان كوهين، سابق، ص ٢٠٩.

٧٠. عبده وازن، سابق.

المصادر والمراجع:

١. القران الكريم.

٢. ادونيس، مقدمة للشعر، دار العودة، بيروت، ط ٤، ١٩٨٣.

٣. ألفت عبد العزيز، نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٤. اوفيد، مسخ الكائنات، ترجمة ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٢.

٥. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨.

٦. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولى ومبارك حنون، دار توبقال المغرب، ١٩٨٨.

٧. س. أم. بورا، التجربة الخلاقة، ترجمة سلافة حجاوي، ط ٣ فلسطين، ٢٠٠٠.

٨. سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد– بيروت، ١٩٨٦.

٩. عبد الخالق العف، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مطبوعات وزارة الثقافة – فلسطين، ٢٠٠٠.

١٠. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨.

١١. عبده وازن، دفاتر محمود درويش، لقاء صحفي، جريدة الحياة، ٢٠٠٨/٨/١٠ شبكة الإنترنت.

١٢. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي القاهرة ١٩٩٨.

١٣. عز الدين المصري، الدراما التلفزيونية، أطروحة ماجستير، الجامعة الإسلامية.

١٤. كمال غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر، مدبولي، القاهرة، ط ١٩٩٨.

١٥. لبيد بن ربيعة العامري، ديوانه، دار صادر، بيروت.

١٦. محمد التو نجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية – بيروت – ط ١٩٩٣.

١٧. محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، ط ٢٠٠٠.

١٨. محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

١٩. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧.

٢٠. محمود درويش، الجدارية.

٢١. مفيد نجم، محمود درويش المتحصن بالضوء، مجلة نزوى، عدد ٣٩ – ٢٤ /٧ /٢٠٠٩.

٢٢. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين، بيروت، ط١ ١٩٩٢.